Calderón und A.W. Schlegel

Inauguraldissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt der

hohen philosophischen Fakultät

Sekt. I

der

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

K. Ludwig-Maximilians-Universität

zu

München

von

Elisabeth Münnig

Tag der Promotion: 1. März 1912.

Genehmigt auf Antrag der Herren

Professoren Muncker und Paul

Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin SW 48 — Zossen.

Die ganze Arbeit, von der die vorliegende Dissertation nur einen Teildruck bildet, ist unter dem Titel „Calderón und die ältere deutsche Romantik“ im Verlag von Mayer & Müller, Berlin, erschienen.

Aug. Wilh. Schlegel zeigte schon früh Empfänglichkeit für alles Poetische und eine große Gewandtheit vor allem in der Anwendung fremder metrischer Formen. Seine Gedichte aus der Göttinger Zeit fanden in Bürgers Musenalmanach bereitwillige Aufnahme. Von einzelnen unter diesen läßt sich bestimmt erkennen, daß sie unter dem Einfluß spanischer Muster entstanden sind. In derselben Göttinger Zeitschrift erschienen dann noch 1792, nachdem Schlegel bereits im Jahre vorher Göttingen verlassen hatte, drei Romanzen „im spanischen Geschmack“[1]), die spanisches Romanzen-Kolorit und -Versmaß geschickt wiedergeben. Doch richtete sich Schlegels Tätigkeit während seines Amsterdamer Aufenthalts in erster Linie auf die italienische Poesie, vor allem auf Dante. Überhaupt hatte A. W. Schlegel meist gleichzeitig für so Vieles und Mannigfaltiges Interesse, wozu hier noch allerhand verwickelte Herzensangelegenheiten kamen, die zeitweise jede Produktionslust zu vernichten drohten, daß es eines energischen Zurufs Friedrichs bedurfte, sich aufzuraffen und zu konzentrieren[2]). Die Vorschläge, die Friedrich dem Bruder hier macht, und unter denen sein Hinweis auf eine Bearbeitung spanischer Geschichtschreiber besondere Erwähnung verdient, sind in ihrer wesentlichen Bedeutung nicht unbeachtet geblieben, wie die Arbeiten über Shakespeare, die von Wilhelm schon sehr bald, Ende 1795[3]), in Angriff genommen wurden, und später über Calderón beweisen. Aber die ersteren nahmen ihn zunächst, nach seiner Rückkehr nach Deutschland, so sehr in Anspruch, daß alles andre, auch das Spanische, für die folgenden Jahre ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Nur die

---

[1]) Walzel, Friedrich Schlegels Briefe, S. 6, Berl. 1890.

[2]) ebenda S. 202 f.

[3]) Walzel, S. 242.

kleine Erzählung „Morayzela, Sultanin von Granada", die Ende 1795 geschrieben wurde und Anfang des folgenden Jahres in Beckers „Erholungen" erschien, trägt noch spanisches Gewand[1]).

Tieck war es dann, der drei Jahre später das schlummernde Interesse Wilhelms für die Spanier wieder erweckte und zugleich in bestimmte Bahnen lenkte. Das Projekt einer gemeinsamen deutschen Cervantes-Ausgabe kam allerdings nicht zustande. Das Fragment der „Numancia"-Übersetzung Schlegels hat wohl kaum noch etwas mit diesem Plan zu tun. 1800 war dieser bereits für die nächsten Jahre zurückgestellt worden. Erst 1801 scheint sich Schlegel aber mit der Übersetzung der „Numancia" beschäftigt zu haben[2]). Das Drama war wohl für die Aufnahme ins „Spanische Theater" bestimmt, und außerdem mußte Schlegel auch daran liegen, eine Probe aus Cervantes seinen Berliner Vorlesungen gelegentlich zugrunde legen zu können.

Schlegel hielt diese Vorlesungen, die schöne Literatur und Kunst zum Gegenstand hatten, in den drei aufeinanderfolgenden Wintern der Jahre 1801—03/04 ab. Sie sind vollständig erst 1884 nach des Verfassers hinterlassenen Manuskripten im Druck erschienen[3]). Leider sind gerade die Partien, in denen Schlegel ev. eingehender von den Spaniern und Calderón gehandelt hätte, nur durch einzelne Schlagwörter skizziert, doch meint Minor[4]), daß Schlegel über die spanischen Dramatiker kaum mehr vorgebracht haben werde, als sein Aufsatz „Über das spanische Theater", der denn auch für die Vorlesung von 1808 zugrunde gelegt wurde, enthalte. Deshalb kann jetzt kurz darüber hinweggegangen werden.

---

[1]) S. darüber Friedrichs Äußerungen bei Walzel, S. 249.

[2]) Waitz, Caroline II, S. 115, 122.

[3]) Herausgegeben von J. Minor in den deutschen Literatur-Denkmalen des 18. und 19. Jahrh., Bd. 17—19.

[4]) Vorrede zu Bd. 19 der Lit.-Denkm., S. VI.

Calderón wird in allen drei Bänden erwähnt, wenn auch nicht so oft wie Cervantes. Im ersten Band geschieht dies nur gelegentlich und beispielsweise. Nach der Ankündigung der Vorlesungen des zweiten Kursus vom September 1802 sollte man aber eine besondere Berücksichtigung Calderóns erwarten, da Schlegel ausdrücklich darauf hinweist, daß er bereits zwei Stücke des Dichters („La banda y la flor" und „La devoción de la cruz") übersetzt habe. Aber ausgenommen ein Zitat aus seiner Übersetzung von „El mayor encanto amor" ist Calderón nur noch einmal neben Shakespeare genannt, woran sich aber wohl in dem mündlichen Vortrag eine etwas eingehendere Erörterung angeschlossen haben mag. Und auch in dem dritten Kursus über die Geschichte der romantischen Literatur, wo wir doch eine ausführliche Behandlung besonders Calderóns erwarten müssen, werden wir enttäuscht. Ein rhetorischer Erguß über den theologischen Dichter Calderón in Beziehung zu dem Verfasser der „divina commedia" (S. 192 f.) ist zwar in seiner ganzen Darstellung sehr geistreich und poetisch, aber wenig belehrend, und im übrigen wird auf die drei „Väter der romantischen Poesie", Dante, Petrarca und Boccaccio, so viel Zeit verwendet, daß die spanische Poesie und ebenso die englische kaum gestreift werden konnten, wie die kurze Skizze am Schluß des dritten Bandes beweist. Schlegel notiert da „Parallele zwischen Shakespeare und Calderón", und Haym meint[1]), Schlegel habe für den folgenden Winter Vorlesungen über portugiesische, spanische und englische Poesie oder gar nur über Shakespeare und Calderón geplant. Das dürfte doch recht fraglich sein, denn seine Kenntnis der spanischen Literatur und auch Calderóns stand noch auf sehr schwachen Füßen, wie der Aufsatz „Über das spanische Theater" vom Jahre 1803 deutlich genug sehen läßt. Immerhin hatte er aber doch wohl eine ausführ-

[1]) Haym, Romantische Schule, S. 835.

lichere Behandlung auch der spanischen Poesie geplant, da er gerade seine Darstellung der südländischen Poesie besonders sorgfältig durch die „Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie“ vorbereitet hatte, die bereits im Herbst 1803 vollendet waren[1]) und 1804 im Druck erschienen. Allerdings sind auch hier Spanier und Portugiesen auf Kosten der Italiener schlecht weggekommen. Für erstere sind eine Probe aus Montemayor und acht Nummern aus verschiedenen Werken des Cervantes die alleinigen Vertreter. Das eine oder andre Sonett aus Calderón wäre hier sicherlich ganz gut am Platze gewesen. Doch benutzte Schlegel Proben aus seinen bereits fertiggestellten Übersetzungen des Calderón, wie wir schon bei dem Zitat aus „El mayor encanto amor“ sahen; daß er seine Übersetzung von „La devoción de la cruz“ in ähnlicher Weise verwenden wollte, geht aus einem Brief an Tieck[2]) hervor, in dem er sein Manuskript zu diesem Zweck zurückfordert.

Mit Schlegels Vorlesungen ging seine Übersetzertätigkeit Hand in Hand.

Von den Stücken des Calderón scheint Schlegel zuerst „La banda y la flor“ übersetzt zu haben. Dies steht zwar erst an dritter Stelle im ersten Band des „Spanischen Theaters“, der „La devoción de la cruz“, „El mayor encanto amor“ und „La banda y la flor“ enthält, aber im September 1802 hatte Schlegel bereits zwei Stücke fertig[3]). Von diesen war „La devoción . . .“ gerade erst im September vollendet worden[4]) und „El mayor encanto amor“ wurde jetzt erst in Angriff genommen[5]). Mit welchem „Eifer“ Schlegel

[1]) Brief Schlegels an Goethe vom 10. September 1803 in „Goethe und die Romantik“ 2 Bde. in „Schriften der Goethe-Gesellschaft“ ed. Schüddekopf und Walzel I, 145.

[2]) Holtei, Br. an L. Tieck. Brief Schlegels an Tieck vom 15. Februar 1803.

[3]) S. Ankündigung im 2. Bd. der Vorlesungen von 1801—04 ed. Minor.

[4]) Holtei III, 275. „Goethe und die Romantik“ I., 137.

[5]) Holtei III, 275.

an diesem letzteren gearbeitet hat, geht daraus hervor, daß dieses Stück bereits zur Ostermesse des folgenden Jahres im ersten Band des „Spanischen Theaters“ Aufnahme finden konnte. Eine Charakteristik dieser drei Stücke erscheinen zu lassen, hatte Schlegel beabsichtigt, ließ es aber leider, wie so vieles, unausgeführt[1]).

Mit demselben Fleiß machte er sich nun an den zweiten Band, der womöglich noch im Herbst desselben Jahres erscheinen sollte[2]). So schnell konnte es nun freilich nicht gehen, um so mehr, da in diesem Jahr auch die „Blumensträuße“ druckfertig gemacht wurden. Am 15. Oktober 1803 meldete Schlegel an Goethe, daß er an einem Stück Calderóns übersetze, „das vielleicht selbst nach vertrauter Bekanntschaft mit denen im ersten Band in Erstaunen setzen kann“[3]). Dieses, „El príncipe constante“, war schon Ende 1803 fertig[4]). Im März 1804 berichtet er[5]) schon von der Arbeit am zweiten Stück, „La puente de Mantible“, und läßt uns sogar ein drittes erwarten, wahrscheinlich „Los cabellos de Absalón“, von dem nur ein Bruchstück vorliegt.

Seit dem Frühjahr 1804 geriet nun aber die bis dahin so freudig und glücklich durchgeführte Arbeit ins Stocken. Schlegel ging mit Mad. de Staël auf Reisen, die ihn jahrelang von Deutschland und seinem bisherigen Interessenkreis fernhielten. Die Arbeit am Calderón, die ihm vorher eine so große Befriedigung gewährt hatte, wurde ihm jetzt zu einer drückenden Verpflichtung[6]). Überhaupt

---

[1]) Siehe Schluß der Abhandlung „Über das spanische Theater“ und Brief Friedrichs bei Walzel S. 521.

[2]) Schlegel an Schelling bei Plitt, Aus Schellings Leben I, 459.

[3]) Goethe und die Romantik I, 160.

[4]) ebenda S. 171.

[5]) An Tieck, Holtei III, S. 293.

[6]) Dies Gefühl spricht er in einem Brief an Fouqué aus vom 21. März 1806 (Sämtl. W. Bd. 8, S. 154). „Von Shakespeare und Calderón habe ich die versprochenen folgenden Bände immer noch nicht fertig. Sie drücken mich

trat jetzt in seiner ganzen Entwicklung ein Wendepunkt ein und zwar im ungünstigen Sinne. Die Trennung von Caroline hatte ihn der Verpflichtungen, die ein eigener Hausstand auferlegt, enthoben, und Mad. de Staël befreite ihn auch von der Sorge für seine eigene Existenz. Ein fühlbares Nachlassen seiner Spannkraft und Arbeitslust war die Folge der neuen Lebensführung[1]). Auch die alten Freunde und Bekannten legen Zeugnis ab von der Veränderung, die sich in dem sonst so geistig Regsamen vollzogen hatte[2]). Die Arbeit, die ihm früher so leicht und schnell von der Hand gegangen war, wollte nicht mehr in der gewohnten Weise fortschreiten[3]). Dazu fand sein alter Hang zur Zersplitterung durch den anregenden Verkehr mit der vielseitig gebildeten Französin und durch die wechselnden Reiseeindrücke hier besonders reichliche Nahrung. Erst nach seinen Wiener Vorträgen erschien endlich der seit Jahren erwartete zweite Band des „Spanischen Theaters". Aber statt der versprochenen drei Stücke von Calderón enthielt er nur zwei, den schon Anfang 1804 vollendeten „Standhaften Prinzen" und die „Brücke von Mantible", zu der Schlegel noch kurz vor Veröffentlichung den letzten Aufzug fertigstellte[4]). Die „Locken Absalons" zu vollenden, konnte er sich nicht aufraffen.

So hatte denn das Werk wenigstens einen äußerlichen Abschluß gefunden, und wenn Schlegel noch 1811, im Gefühl der Genugtuung

---

auf dem Herzen wie Marmelsteine und fügen mir ein wahres Übel zu. Meine Reisen und andere Zerstreuungen ziehen mich von anhaltender Arbeit daran ab, und doch läßt der Gedanke, daß diese zuvörderst geleistet werden muß, mich nicht mit ungeteiltem Geist andre Pläne ausbilden" usw.

[1]) Siehe Minor, Zeitschrift f. d. oesterr. Gymnasien Bd. 38, und Schlegels Briefe aus dieser Zeit in Holtei, 300 Briefe aus zwei Jahrhunderten.

[2]) Minor ebenda.

[3]) In dem zitierten Brief an Fouqué über das „poet. Übersetzen", und an Tieck bei Holtei III, 295 über Shakespeare.

[4]) Goethe und die Romantik I, 175, Brief Schlegels vom 15. März 1811.

über die gelungene Aufführung des „Standhaften Prinzen“[1]) gegen Goethe äußert, daß er sich „eine Freude“ daraus machen würde, „irgendein Stück von Calderón“ für die deutsche Bühne zu übersetzen, so war es ihm selbst wohl nicht recht Ernst damit. Wie er denn auch gleich hinzufügt „doch sehe ich für jetzt keine Muße voraus, um dies Vorhaben auszuführen“[2]). Ihm war auch die „ehemalige Biegsamkeit“, die ihn als Übersetzer so erfolgreich machte, inzwischen durch „Mangel an Übung“ verloren gegangen[3]). Überhaupt hatte er das „poetische Übersetzen“ „von Herzen satt“[4]), er nennt es ein „undankbares Handwerk“[5]) und ließ andre fortsetzen, was er so rühmlich begonnen hatte.

Was nun die Auswahl der Stücke im „Spanischen Theater“ betrifft, so führte Schlegel in einem Brief an Goethe[6]) selbst die Gesichtspunkte an, die ihn bezüglich der Stücke des ersten Bandes geleitet haben. Daß es nicht die vortrefflichsten Dramen Calderóns seien, gibt er ausdrücklich zu. Er habe sich bei der Auswahl bestimmen lassen durch Mannigfaltigkeit, Faßlichkeit für Deutsche, die Calderón noch nicht kennen und, da er wenig Zeit habe, durch verhältnismäßig geringere Schwierigkeiten beim Übersetzen. Im Hinblick auf den zuletzt genannten Grund hat Schlegel wohl die schwierigen, in allegorischen und philosophischen Auslassungen sich bewegenden autos gemeint, denen er aus dem Weg gehen zu müssen glaubte, obgleich er dadurch gerade eine ganz besonders charakteristische Seite Calderóns seinem deutschen Publikum vorenthielt. Was aber die Faßlichkeit für Deutsche, die Calderón noch nicht

---

[1]) S. Briefe von Pauline Gotter an Schelling bei Plitt II, S. 246 u. 267.

[2]) in dem eben zitierten Brief an Goethe vom 15. März 1811.

[3]) ebenda.

[4]) Aus dem Leben von J. D. Gries, S. 94.

[5]) Brief an Goethe wie oben.

[6]) Vom 7. Mai 1803 in „Goethe und die Romantik“ I.

kennen, betrifft, hat er mit der „Devoción“ nicht gerade einen glücklichen Griff getan. Selbst katholische und noch viel mehr seine doch überwiegend protestantischen Leser mußte da die recht äußerliche Auffassung von Gnadenwirkung und Wunderglauben befremden, so packende Schönheiten dies Trauerspiel auch sonst aufzuweisen hat. Besser hat er der Mannigfaltigkeit Rechnung getragen: ein religiöses („Devoción . . . . .“), ein mythologisches („El mayor encanto . . . . .“), das den Kenner des Tasso und Ariost wegen seiner stofflichen Anklänge an die Werke dieser Dichter besonders interessieren mußte, und ein gemäßigtes Intrigenstück mit glücklichem Ausgang („La banda . . . . .“). Ein „eigentliches Intrigenstück mit modernen Sitten“, „Las manos blancas no ofenden“, hätte Schlegel „der Mannigfaltigkeit wegen“ gern noch hinzugefügt[1]), doch leistete Tieck der Aufforderung, es zu übersetzen, keine Folge.

Für den zweiten Band dachte er mehr an die theatralische Wirkung der zu wählenden Stücke[2]). Goethe drückte sich dem darauf zielenden Vorschlag Schlegels gegenüber nicht ablehnend aus und stellte eine Aufführung Calderóns schon für den kommenden Winter in Aussicht[3]). Auch Friedrich Schlegel gab dem Bruder Winke für die Auswahl des künftigen zweiten Bandes, die Wilhelm besser unberücksichtigt gelassen hätte. Er wünschte die „ganz katholischen oder phantastischen Stücke“ und statt der Intrigenstücke und griechischen Festspiele[4]) lieber einige autos.

Abgesehen von den autos, auf die Wilhelm sich durchaus nicht einließ, befolgte er den Rat des Bruders ziemlich genau. In „El

---

[1]) Brief an Tieck, Holtei III, S. 275.

[2]) Brief an Goethe vom 7. Mai 1803 in „Goethe und die Romantik“ I.

[3]) Goethe an Schlegel Mitte Juni 1803 in „Goethe u. d. Rom.“ I.

[4]) Er meint wohl die der griechichen Sage entnommenen, wie „El mayor encanto amor“ u. a.

príncipe constante", dessen Übersetzung allerdings schon vor dem zitierten Brief Friedrichs begonnen war, haben wir wieder ein religiöses Schauspiel, das jedoch das christliche Martyrium in edelster Auffassung darstellt. Dagegen ist „La puente de Mantible" eine mythologische Dichtung, die „in dem extravagantesten Wunderbaren schwelgt" (Schack). Auch „Los cabellos de Absalón", von denen uns nur ein Teil des ersten Aktes in Schlegels Übersetzung vorliegt, haben einen biblisch-religiösen Hintergrund, wenn hier den Übersetzer auch wohl andre, in der Handlung des Stückes liegende Motive anzogen. Hingegen wandte er sich in „La aurora en Copacavana", die er „vor Augen" hatte[1]), ohne aber die Übersetzung zu beginnen, wieder einem religiösen Stück zu, in dem man dem spanisch-katholischen Glaubenseifer des Dichters, der darin zum Ausdruck kommt, nur bedingt beipflichten kann. Schlegel störte da nur das allegorische Element, als unserer heutigen Sinnesart nicht angemessen[2]).

Nach allem kann man die Auswahl Schlegels an und für sich wohl kaum als besonders geschickt bezeichnen, da sie weder die besten und unserer „Sinnesart" angemessensten Stücke des Dichters brachte, noch auch solche, die geeignet waren, ein richtiges und allseitiges Bild von seiner dichterischen Begabung zu vermitteln. Dennoch war das „Spanische Theater" für damalige Zeitverhältnisse eine anerkennenswerte, ja hervorragende Leistung und erfüllte seinen Zweck, nämlich erst einmal die Bekanntschaft mit dem großen spanischen Dichter wieder anzubahnen. Zahlreich sind die Beweise von dem Aufsehen, welches das Werk in weiten Kreisen hervorrief. Nicht nur Goethes und Schellings Begeisterung lassen

---

[1]) Brief an Goethe vom 15. März 1811 in „Goethe und die Romantik" I, 175.

[2]) ebenda.

sich dafür anführen, ein jeder, der nur irgendwie Literatur trieb, nahm Stellung zu Calderón, sei es in billigendem oder mißbilligendem Sinne. Ja, es bildeten sich förmliche Parteien für und wider die einzelnen Stücke im „Spanischen Theater“[1]).

Zu dem großen Erfolg des Werkes trug nicht zum mindesten die Trefflichkeit der Übersetzung bei. Schlegels Ruf als Übersetzer war schon lange begründet und anerkannt. Ja, es scheint, als habe Wilhelm dies sein Talent zuweilen schmerzlich als etwas empfunden, das seinen Wert als Dichter herabsetze[2]).

Mit der Art seiner Übersetzung trat Schlegel in Gegensatz zu den damals fast durchweg herrschenden Grundsätzen, die von Voß und seiner Schule befolgt wurden. Hielten diese auf eine streng wortgetreue Wiedergabe, mochte auch der Ausdruck darunter leiden, so wirkten Schlegels Übersetzungen bahnbrechend dadurch, daß sie sich begnügten, den Gedankeninhalt wiederzugeben, ohne sich an das einzelne Wort zu klammern, und das Ganze in eine Form, die womöglich auch im Metrum der des Originals entsprechen mußte, zu kleiden[3]). Das trifft auch für seine Übersetzung des Calderón zu.

---

[1]) Jacob an Wilhelm Grimm vom 24. November 1809: „Goethe, Arnim und Du ziehen die Andacht zum Kreuz vor, Savigny, Bettina, Brentano und ich den standhaften Prinzen, und alle Urteile sind doch hier gewiß unabhängig, und keine Partei erlaubt nicht einmal eine Gleichsetzung. Briefw. zw. Jac. u. Wilh. Grimm, ed. Herm. Grimm u. Gust. Hinrichs. Siehe auch die Briefe von Jac. 25. Juni 1809 u. Wilh. v. 28. Aug. 1809.

[2]) Friedrich an Wilhelm bei Walzel, S. 36: „die Kraft, in die innerste Eigentümlichkeit eines großen Geistes einzudringen, hast Du an Dir oft mit Unmut mit dem Namen „Übersetzertalent“ gebrandmarkt“.

[3]) S. Haym „Rom. Schule“, S. 163. Über Schlegels Übersetzertätigkeit siehe auch M. Bernays „Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare“. Leipzig 1872.

Die bisherigen Übersetzer, meint er in seiner 35. Vorlesung von 1808, hätten alles in Prosa aufgelöst und damit allen poetischen Schmuck weggeschafft. „Es blieb nur das materielle Gerüst übrig, das schöne Kolorit mußte mit den Formen der Ausführung verloren gehen.“ Er hingegen habe sich „die strengsten Gesetze“ vorgeschrieben, da gerade Calderón „auch die Silbenmaße mit dem größten Verstand gewählt und behandelt hat“[1]).

In der Tat hat sich Schlegel mit einer geradezu staunenswerten Geschicklichkeit den fremden Formen angepaßt. Eben das, was einen Hauptreiz der dramatischen Poesie Calderóns ausmacht, nämlich der häufige Wechsel des Versmaßes je nach der Stimmung und dem Charakter der auftretenden Person, ist von Schlegel aufs gewissenhafteste nachgeahmt worden, auch die kompliziertesten Strophenformen. Vor allem aber ist es ihm gelungen, das typische spanische Metrum, den vierfüßigen Trochäus, in der deutschen Poesie einzubürgern und sie damit und mit all jenen andren poetischen Formen Calderóns zu bereichern.

Calderón wendet den vierfüßigen Trochäus meist in der Form des verso de romance an, der den Reim durch die Assonanz ersetzt, die in der 2., 4., 6. etc. Verszeile auftritt. Gerade die letztere ist aber für die deutsche Sprache äußerst schwierig, vor allem, was die zweisilbige Assonanz betrifft. Wir haben da für die zweite Silbe nur e als Vokal zur Verfügung, während der Spanier bei seinen volltönenden Endsilben außerdem auch noch mit anderen Vokalen variieren kann. Schlegel ist sich dieser Schwierigkeit nicht nur bewußt gewesen, er hat sie auch sehr einsichtsvoll zu heben verstanden. Das Resultat seiner sich hierauf beziehenden Überlegungen finden wir in jenem Brief an Tieck[2]), in dem er diesem für seine

---

[1]) „Über das spanische Theater“, Schluß. S. auch Brief an Goethe vom 11. Sept. 1803 in „Goethe und die Rom.“ I, 137.

[2]) Holtei III, S. 274.

geplante Mitarbeiterschaft am „Spanischen Theater“ Anweisungen erteilt, um ihm gleichzeitig die Arbeit zu erleichtern.

Schlegel macht sich auch da eine möglichst genaue Übereinstimmung mit dem Original zum Grundsatz und gibt demgemäß die einsilbige Assonanz mit demselben Vokal wie im Spanischen wieder[1]). Was die zweisilbige betrifft, muß er sich darauf beschränken, „so viel wie möglich das analogste herauszufühlen.“ Wo Calderón in der zweiten Silbe e hat, gibt Schlegel in der Regel dieselbe Assonanz[2]). Bei Assonanzen Calderóns auf a—a, o—o, o—a, u—a behält er den ersten Vokal bei und ersetzt den zweiten durch e[3]). Aber gerade Calderóns häufigste Assonanzen, die auf e—o, e—a, e—e,

---

[1]) Bei den folgenden Anmerkungen zur Schlegelschen Übersetzung zitiere ich nach Böcking, A. W. Schlegels Spanisches Theater, 2 Bde., Leipzig 1845, den spanischen Text nach der von Schlegel benutzten Ausgabe von Apontes, Madrid 1760—1763, 11 Bde., und nach der heute vollständigsten und besten vierbändigen Ausgabe von J. E. Hartzenbusch in der Bibl. de autores esp. Bd. VII, IX, XII, XIV, 1848—1850 (Madrid). —

Beispiele für einsilbige Assonanzen: Bö II 203 — Ap III 220 — Ha I 255 (Vokal e); Bö II 262 — Ap II 365 — Ha I 205 (i. z. B. Zenith, Farbenspiel, April, Heldensinn, wo Calderón cenit, matiz, abril, varonil hat); Bö II 345 — Ap V 391 — Ha II 216 (e); Bö II 120 — Ap II 361 — Ha I 68 (o, hier klingt der Schluß von „La dev. de l. cr.“ bei Schlegel fast wuchtiger und wirkungsvoller aus als bei Calderón; ersterer hat: Gott, soll, Tod, Wort, dort, Calderón: Dios, yo, atroz, doy, error); Bö I 297 — Ap V 90 — Ha II 169 (e).

[2]) Bö I 27 — Ap V 341 — Ha I 393 (o—e), Bö I 82 — Ap V 356 — Ha I 399 (e—e); Bö I 139 — Ap V 378 — Ha I 408 (u—e) u. a.

[3]) Bö I 105 — Ap V 366 — Ha I 404 (a—e, Cald. a—a); Bö II 278 — Ap II 370 — Ha I 207 (o—e, o—o); Bö II 383 — Ap II 404 — Ha I 221 (o—e, o—a); Bö II 231 — Ap III 228 — Ha I 258 (u—e, u—a: trotz der Abschwächung durch das e der zweiten Silbe erzielt Schlegel doch einen vollen Klang mit Worten wie: Grube, dulden, schlurfe, Zunge, dunkel; Calderón: saludan, justa, pura, dura, enturbia); u. a.

in der zweiten Silbe durchweg mit dem im Deutschen einzig möglichen e wiederzugeben, wäre zwar „bequem", aber nicht „schön". Immerhin hat Schlegel auch nicht selten dieser Gelegenheit zur Bequemlichkeit nachgegeben, wenigstens in den Stücken des ersten Bandes. So für e—a[1]) und für e—o[2]) bei Calderón. (In denen des zweiten Bandes kommt das nicht mehr vor.) Dafür hat er in einem Fall ein e—e Calderóns mit i—e wiedergegeben[3]). e—a ersetzt er dann einmal durch ö—e[4]) und e—o durch ü—e[5]), welch letzteres ihm besonders „vortrefflich" schien. i—o will er „in der Regel" mit ei—e oder eu(äu)—e wiedergegeben haben. In den zwei Fällen, wo diese Assonanz vorkommt, ist sie durch ei—e ausgedrückt[6]). Zweimal findet sich die von ihm selbst als „schwierig" bezeichnete Assonanz mit au—e für a—e bei Calderón[7]), im zweiten Fall handelt

---

[1]) Bö I 170 — Ap V 53 — Ha II 152; Bö II 9 — Ap II 323 — Ha IV 54; Bö I 45 — Ap V 348 — Ha I 395.

[2]) Bö II 76 — Ap II 346 — Ha I 63: hier, in der leidenschaftlichen Szene zwischen Eusebio und Julia („La devoc. de l. cruz") wäre vielleicht die mehr indifferente e—e-Assonanz besser vermieden worden. Doch Schlegel sucht diesem Mangel durch eine um so sorgfältigere Auswahl der Wörter abzuhelfen, z. B. schrecket, brennend, Wettern usw.; bei Calderón: huyendo, ellos, fuego.

[3]) Bö II 39 — Ap II 333 — Ha I 58.

[4]) Bö II 178 — Ap III 212 — Ha I 251.

[5]) Bö I 13 — Ap V 337 — Ha I 391 z. B. Gebirge (spr. Gebürge), erprüfen, Glücke, Müden, Küste, für Calderón: compañeros, centro, cielo, puerto.

[6]) Bö II 90 — Ap II 350 — Ha I 64; Bö I 30 — Ap V 343 — Ha I 393.

[7]) Bö II 63 — Ap II 342 — Ha I 61; Bö II 329 Ap II 387 — Ha I 214. Z. B. hausen, Bauer, gegaukelt, bauet, darauf sich, für Calderón: dispare, aves, aire, hace, was sich im Spanischen tatsächlich leichter macht.

es sich sogar um eine sehr ausgedehnte Stelle. Sonst gibt er a—e ebenso wieder[1]), nur in einem Fall mit eu—e[2]).

Unreine Assonanzen sind bei Schlegel eine Seltenheit und finden sich bei ihm keinesfalls häufiger als bei Calderón selbst. So kommt bei beiden ein i statt des e als zweiter Vokal öfters vor. a und ö, i und ü, ei und eu hält Schlegel streng auseinander, während ihm e und ä (eu und äu) als gleichklingend gelten. Ganz selten kommt ein Verstoß gegen diese Regel vor[3]), und in einem Brief an Tieck[4]) wirft er diesem eine zu „laxe" Behandlung der Assonanz vor, da jener zwischen eu und ei nicht genügend unterscheide. Überhaupt läßt sich feststellen, wie sich Schlegel in der Anwendung dieser ihm zunächst noch ungewohnten metrischen Form im Laufe der Arbeit immer mehr vervollkommnete. Wie er von Calderón sagt, daß er nicht leicht in demselben Stück dieselbe Assonanz wiederbringe, so hat auch er sich die Beobachtung dieses Grundsatzes als Ziel gesteckt. Trotz der weit größeren Schwierigkeiten, die er damit in der deutschen Sprache zu überwinden hatte, ist ihm dies in den Stücken des zweiten Bandes fast ganz gelungen[5]). In denen des ersten Bandes hingegen operiert er noch gern mit dem verpönten e—e, wie wir schon sahen, ja, er läßt diese Assonanzen sogar in zwei assonierenden Abschnitten einander folgen[6]).

---

[1]) Bö I 262 — Ap V 80 — Ha II 165 (La banda y l. fl.); Bö II 244 — Ap III 234 — Ha I 260 (Prínc. const.).

[2]) Bö I 124 — Ap V 372 — Ha I 406 (El may. enc. am.).

[3]) Z. B. statt ü ein i Bö I 12, 15; statt eu ein ei Bö I 128; statt i ein eu Bö I 150.

[4]) Holtei, Br. an L. Tieck. III, 252.

[5]) Nur in „La puente de M." hat er zweimal die Assonanz auf o—e, während Calderón o—o und o—a hat. In „El prínc. const." wiederholt er e—e in Übereinstimmung mit Calderón.

[6]) Bö I 45 u. 72, sowie 170 u. 191.

Daß er den Reim in gewohnter Vollkommenheit anwendet, bedarf bei der metrischen Meisterschaft Schlegels kaum noch der Erwähnung. Fast möchte man sagen, daß er diesem und der Assonanz zu große Konzessionen auf Kosten einer guten und exakten Wiedergabe des Sinnes gemacht habe. Letzterer wird häufig verunstaltet[1]) oder bleibt uns ohne Zuhilfenahme des Originals gänzlich unklar[2]). In den meisten Fällen hat Schlegel den Sinn ganz richtig

---

[1]) Z. B. Ap. V, 53 (La banda y l. fl.)

Pero pues puedo tapada
Dar celos á quien los da
¡Muera quien me mata ya
De necia, y de confiada!

lautet bei Schlegel (Bö I, 167)

Doch verschleiert kann ich ihr
Wieder Eifersucht erregen;
Sie soll, töricht und verwegen,
Fühlen, was sie tat an mir.

Der Sinn dieser Stelle ist: Aber da ich verschleiert der Eifersucht erregen kann, die sie (mir) erregt, so sterbe die, welche mich jetzt mit ihrem dummen Vertraulichtun tötet.

Oder Ap III 299 — H I 247 (Prínc. const.):

Por el Rey no le he deshecho.

Deutsch:

Des Königs wegen habe ich es (das Bild) nicht zerstört.

Schlegel (Bö II 147)

Ja, der König würd es missen.

[2]) Z. B. Ap III 195 — H'a I 246 (El prínc. const.)

Señor,
Si sabes que siempre has sido
Mi dueño, my padre y rey,
¿Que he de decir ? (Ap. ¡Ay Muley!
Grande ocasión has perdido!)
El silencio (¡ay infelice!)
Hace mi humildad inmensa.

erfaßt, nur vereinzelte Stellen finden sich, wo er wirklich falsch übersetzt hat[1]). Ferner müssen häufige Zusätze und eingeschaltete

---

(Ap. Miente el alma, si lo piensa,
Miente la voz, si lo dice.)

lautet bei Schlegel (Bö II, 133)

Kam ich immer den Befehlen,
Vater, Herr und König, nach —
Was nur sag ich? Muley ach!
Solchen Anspruch zu verfehlen! —
Tiefste Demut gibt sich kund —
Wehe mir — in dieser Stille. —
beis. Wenn er's denkt, so lügt mein Wille,
Wenn er's sagt, so lügt mein Mund.

[1]) Z. B. Ap II 338 — Ha I 60 (La devoc. de la cr.):

¡Ya falta el sufrimiento!
¡Que el cielo me castigue
Con tan grandes venganzas,
De perdidos deseos,
De muertas esperanzas,
Que de los mismos celos (richtig cielos),
Por quien me deja, vengo á tener celos!

Der Sinn dieser Stelle ist:

Nun fort mit der Geduld! Der Himmel möge mich strafen mit so großer Rache für meine verlorenen Wünsche und toten Hoffnungen, daß ich auf denselben Himmel, um dessentwillen sie mich verläßt, in Eifersucht geraten werde.

Schlegel (Bö II 52):

Fast bin ich verdrossen,
Geduldig noch zu tragen,
Daß mich der Himmel will so grausam
schlagen,
Mein Hoffen und mein Werben
So tödlich mir verderben,
Daß auf den Himmel selber, der uns trennt,
Die Eifersucht in meiner Brust entbrennt.

Flickausdrücke dazu dienen, den fehlenden Reim zu liefern[1]). Es kommen selbst Stellen vor, in denen er, einem reinen Reim zuliebe,

---

Bemerkenswert ist hier, daß Schlegel, der doch wohl nur die Ausgabe von Apontes benutzte, stillschweigend einen Druckfehler berichtigte, da in der zweiten Zeile (v. u.) cielos statt celos stehen muß. (Vergl. Ha.)

oder Ap III 199 — Ha I 247 (Prínc. const.):

No ha merecido
Tu culpa satisfacción;
Pero yo por mi opinión
Satisfacerte he querido;
Que un agravio entre los dos
Disculpa tiene; y así,
Te la doy.

Der Sinn ist:

Daß du mich beschuldigst, dies verdient es eigentlich nicht, daß ich mich rechtfertige. Aber aus eigenem Antrieb habe ich dir Genugtuung geben wollen. Für eine von den zwei Kränkungen (s. o.) gibt es eine Rechtfertigung, und so gebe ich sie dir.

Schlegel (Bö II 144):

Nicht verdient
Deine Schuld (!) Genugtuung;
Doch es ist mir Grund genung,
Daß sie meiner Ehre dienet.
Ein Vergehn will ich verschoner
Unter uns, und so erteil' ich
Dir sie.

Oder Ap V 23 (La banda . . .)

¡Que civil es el conce(p)to!

übersetzt Schlegel:

Wie verdreht sie mir's geschwind!

während es eigentlich heißen muß:

Wie plump ist der Witz!

[1]) z. B. Ap II 336 — Ha I 59 (La devoc. de la cr.):

. . . . . y admirado

eine unpoetische Ausdrucksweise vorzieht[1]). Manchmal findet sich auch ein wenig melodisches Zusammenklingen von Reimworten, wie z. B. „Himmel, Getümmel, Gewimmel“ (Bö I 167).

Die bei Calderón, besonders in den Gracioso[2])-Szenen, so häufigen Wortspiele gibt Schlegel meistens ganz frei wieder, indem er dazu

---

Yo de ver que tenía
Cuenta de tantas a l m a s
Y que apenas la daba de la mía,
Los laureles dejé, dejé las p a l m a s . . . .

Um einen Reim auf „Palmen“ zu gewinnen, setzt er hinzu (Bö II 48):

Für so viel Seelen, a l s ein F e l d der H a l m e n
E n t h ä l t . . . . . .

Abgeschmackt ist der Zusatz zu folgender Stelle (Ap. II 340— Ha I 60, ebda.)

De San Sebastiana á mí:
Mas ate cuanto quisiere,
Señor, c o m o n o m e m a t e.

Um einen Reim auf Sebastienne zu erhalten, setzt er hinzu (Bö II 57):

Mich zur Sankt Sebastienne.
Aber bind' er, wie er will,
Lieber Herr, ich halte still,
S c h l a c h t' er nur nicht H a h n und H e n n e.

[1]) Z. B.: Ap III 205 — Ha I 249 (Prínc. const.):

¡O Fernando!
Tu persona v e l o z vengo buscando.

Schlegel (Bö II 163):

O, m i t K e i c h e n
Komm ich, Fernando, um dich zu erreichen.

Schließlich ist dies „mit Keichen“ für das Calderónsche veloz (in Eile) nicht nur unpoetisch, sondern geradezu lächerlich. Das eilige Kommen so auszudrücken, ist für die Rolle Enriques ganz unpassend. Das „δύσπνους ἱκάνω“, an das sich Schlegel wahrscheinlich erinnert hat, ist am Platze bei dem Phylax in der Antigone, aber nicht hier.

[2]) Schlegel unterläßt mit Recht, die Person des Gracioso im Namenverzeichnis des Stückes als solche zu bezeichnen, da ein deutsches Wort, das den Charakter des Gracioso wiedergäbe, fehlt. Doch läßt sich nicht ein-

ein mehr oder minder sinngetreues (auch sinnvolles) deutsches Wortspiel einsetzt[1]).

Auslassungen finden sich nur zweimal. In einem Fall handelt es sich um eine Stelle von acht Verszeilen in „La puente de M.“[2]), deren zwar dumme, aber zur Charakterisierung des Guarín eigentlich notwendige Witzeleien Schlegel bei der Eile, in der er jenen letzten Akt schrieb, wohl entbehrlich erschienen. Und außerdem fehlen noch vier Verszeilen in „La banda y l. fl.“[3]).

Doch all diese Mängel sind Ausnahmen, die kaum in Betracht kommen, wenn man erwägt, wie Schlegel es verstanden hat, all jene künstlichen strophischen Schemata Calderóns auch im Deutschen zu wirklich dichterischen Formen zu gestalten[4]).

Vielleicht hat er aber gerade nach dieser Richtung des Guten zu viel getan. Calderón ist, trotz allem Gongorismus, im Grunde einfach, zuweilen, kann man sogar sagen, naiv im Ausdruck. Dagegen macht sich in der Übersetzung Schlegels etwas Geziertes, Gespreiztes geltend, das, wenn man von der Lektüre des Originals kommt, einen fremd und steif anmutet. Mag da das Urteil Goethes, der Schlegels Calderón-Übersetzung mit einem nur ausgestopften Fasan gegen einen wirklichen, aber mit einem „gut ausgestopften“, verglich[5]), hart klingen, etwas Wahres ist sicher daran.

Weniger Gewicht ist der Rezension Kotzebues vom ersten Band der Übersetzung[6]) beizulegen. Sein Tadel trifft schließlich nicht die

---

sehen, warum er in „La puente de M.“ den Namen Roldán mit dem jedem Deutschen bekannten Roland wiederzugeben verabsäumt.

[1]) Z. B. Ap II 374 — Ha I 209 — Bö II 288 oder fast wortgetreu Ap III 206 — Ha I 250 — Bö II 164.

[2]) Ap II 399 — Ha I 219 (Guarín: Y galán en buena guerra . . .)

[3]) Ap V 73 — Ha II (No te des por entendida . . . .)

[4]) S. z. B. die Sonette im „Standh. Prinzen“ Bö II 200 u. 202 f.

[5]) Goethes Gespräche mit Riemer II, 182 (1807).

[6]) Im „Freimütigen“ Nr. 156 u. 157, Jahrgang 1803.

Übersetzung, sondern das Original selbst; doch letzteres kennt er weder, noch weiß er die Calderónsche Poesie überhaupt zu würdigen. Immerhin sind die „Pröbchen", die er zum Beleg seiner Behauptungen in z. T. recht geschmackloser Weise anführt, einige nicht ganz einwandfreie Stellen der Übersetzung.

Aber auch von kompetenterer Seite wurden Vorwürfe gegen die Mängel der Übersetzung erhoben, so von Jacob Grimm[1]) und vor allem von Grillparzer[2]), der die „steifen und verrenkten Phrasen" tadelt, in denen Calderón selbst sich nicht bewegt haben könne.

Eine dieser diametral entgegengesetzte Ansicht vertritt Friedrich Schlegel, indem er von der Sprache Wilhelms im „Calderón" sagt: „Schöneres Deutsch kann man nicht schreiben", und dem Bruder das „schönste Lorbeerreis" zuerkennt[3]). In einem späteren Brief vergleicht er die Griessche Übersetzung mit der Wilhelms und meint, daß dieser „ein gewisser zarter Hauch poetischer Frische" anhafte, welcher der Griesschen Sprache nicht eigen sei. In der Tat vermeidet Gries das, was oben als geziert und überladen in der Ausdrucksweise Schlegels gekennzeichnet wurde, und drückt sich im ganzen einfacher aus. Dabei verfällt er aber nicht selten in den entgegengesetzten Fehler des Unpoetischen, was Friedrich Schlegel ganz richtig herausgefühlt hat.

Konnte man den bisherigen Einwänden, die gegen das Schlegelsche Werk erhoben wurden, einige Berechtigung nicht absprechen, so muß doch um so mehr der Ansicht widersprochen werden, die sich später gegen das Grundprinzip der Schlegel-Griesschen Übersetzung wandte. Sie wurde noch in neuester Zeit in Wort und Tat vertreten durch W. von Wurzbach in seinen Ausführungen in dem

---

[1]) Briefw. zw. Jac. u. Wilh. Grimm, Jac. an Wilh, vom 25. Juni 1809.

[2]) Grillparzers Selbstbiographie. Ausg. v. Sauer, Bd. 19, S. 59.

[3]) Walzel S. 516.

Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft[1]) und in seiner kürzlich erschienenen deutschen Calderón-Ausgabe[2]). Er verficht den Grundsatz einer freien Bearbeitung Calderóns, dessen Schauspiele „in einer auch nur halbwegs getreuen Übersetzung dem deutschen Ohre ganz unerträglich" seien. Schuld daran ist nach ihm vor allem der vierfüßige Trochäus, und er stützt sich dabei besonders auf Schreyvogel, der als erster zu dieser Einsicht gelangt sei. „Der spanische Vers", sagt Schreyvogel, „widerspricht der Natur unserer Sprache und ist außerdem nicht theatralisch." Ich meine, gerade den ersteren Einwand widerlege denn doch die Schlegelsche Übersetzung aufs glänzendste. Höchstens wäre vielleicht die Einschränkung zu machen, daß man der Assonanz etwas weniger Gewicht beilegen sollte, der ja auch Calderón nicht nur aus künstlerischen Rücksichten den Vorrang gibt, sondern weil ihre Anwendung dem Spanier leichter und bequemer ist als die des Reimes, und auch dem spanischen Ohr der Wirkung dieses letzteren näherkommt. Mit ihrer wenigstens teilweisen Beseitigung wäre dem spanischen Vers kein charakteristisches Merkmal geraubt, während die Wiedergabe in fünffüßigen Jamben, die für den „einzigen dramatischen Vers der Deutschen" zu erklären, doch auch eine recht kleinliche Beschränkung bedeutet, das Werk seinem Original gänzlich entfremdet. Das zeigen deutlich die Stücke, die Wurzbach in seiner Calderón-Ausgabe selbst im „deutschen Vers" übertragen hat. Seine Jamben sind gewiß fließend und korrekt, ja, man hat zuweilen den Eindruck Goethischer Verse, aber ohne ausdrückliche Angabe des Verfassers würde man nicht glauben, ein Calderónsches Stück vor sich zu haben.

„Form und Inhalt eines Kunstwerks sind jederzeit zwei

---

[1]) 8. Jahrgang.

[2]) Calderóns ausgewählte Werke in 10 Bänden. Mit Einleitungen und Anmerkungen herausgegeben von Dr. W. v. Wurzbach. Leipzig bei Hesse.

untrennbare Seiten einer und derselben Sache.“ Diese Worte Theodor Lipps'[1]) sollte sich jeder Übersetzer gesagt sein lassen. Zu der Form eines poetischen Kunstwerks gehört in erster Linie der Rhythmus. Und dieser besteht in der Betonung, Gegenüberstellung, Verbindung und Gliederung der Worteinheiten, dem Maß und der Einstimmung oder dem Reim der Verse. Wird bei der Übersetzung eines dieser Formelemente geändert, dann wird auch der Inhalt ein andrer, d. h. das Kunstwerk hört auf, dieses eigenartige Gebilde zu sein[2]).

Hier von bloßer „Philologenpietät“ zu reden, scheint denn doch nicht ganz angebracht. Vielleicht wäre auch der „Versuch, einen Philologen von der Bühne reden zu lassen“, nicht der „einzige in Wien“[3]) geblieben, wenn sich unsre Schauspieler ein wenig mehr Mühe im richtigen und fließenden Aussprechen trochäischer Versmaße geben wollten, mit deren Rhythmus sie sich eben noch nicht genügend vertraut gemacht haben.

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß jede freie Bearbeitung Calderóns unbedingt verwerflich oder gar „pietätlos“ sei. Es kann da zweifellos auch ein vollkommen schönes Kunstwerk entstehen, das vielleicht eine weit größere theatralische Wirkung auf unsrer Bühne hat, als dies oder jenes Calderónsche Original. Nur darf man es dann nicht mehr als ein Calderónsches Drama ausgeben. Wer aber den Dichter Calderón und das Wesen seiner Poesie kennenlernen will, wird stets, falls ihm das Original selbst nicht zugänglich ist, nach einer auch in der Form möglichst treuen Übersetzung greifen müssen, und als solche wird die Schlegelsche vorläufig noch allen andren vorzuziehen sein.

---

[1]) „Ethische Grundfragen“, Hamburg u. Leipzig. S. 181.

[2]) S. auch Gries in „Aus d. Leben v. J. D. Gries“, S. 117.

[3]) Worte Wurzbachs. Es handelt sich um die „enttäuschende“ Aufführung von „Dame Kobold“ in Griesscher Übersetzung.

1803 kündigte A. W. Schlegel in seines Bruders „Europa“[1]) sein „Spanisches Theater“ an. Dieser Aufsatz „Über das spanische Theater“ erschien damals in Briefform[2]) und wurde von Schlegel wieder benutzt, als er 1808 seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur in Wien hielt. Hierhin hatte ihn sein Wanderleben mit Mad. de Staël bereits Ende 1807 geführt, und im Frühjahr 1808 trug er einem noch gewählteren Publikum, als das Berliner gewesen war, seine obengenannten Vorlesungen vor. Er ging hier von den gleichen Gesichtspunkten aus, die ihm in Berlin für die gesamte Literatur maßgebend gewesen waren. „Immer im Hinblick auf Shakespeare und die Spanier, denen die Bahn freigemacht werden soll, polemisiert er gegen die sogenannte negative Korrektheit und das falsche Prinzip der Wahrscheinlichkeit, welches zu den drei Einheiten geführt hat“ (Minor).

Die Vorlesungen erschienen schon 1809 im Druck, und ein Vergleich zwischen den beiden Arbeiten Schlegels über die spanische Poesie, dem Aufsatz „Über das spanische Theater“ von 1803 und der 35.[3]) Vorlesung, die von der dramatischen Kunst und Literatur der Spanier handelt, läßt zugleich einen interessanten Rückschluß auf die Art und den Umfang der Beschäftigung Schlegels mit der spanischen Literatur in den Jahren 1803 bis 1808 zu.

Um zunächst ein Urteil im allgemeinen abzugeben, so ist Schlegels Ausdrucksweise entschiedener und bestimmter geworden. Von Ausdrücken wie „soviel ich weiß“, „es ist mir nicht bekannt“, „wenn ich mich nicht sehr irre“, „glaube ich“, „es scheint“ u. a.,

---

[1]) 1. Bd., 2. Stück. S. auch Friedrichs Brief darüber bei Walzel S. 516.

[2]) Abgedruckt in der Böckingschen Ausgabe des „Spanischen Theaters“. Leipzig 1845.

[3]) In der älteren Ausgabe 14. Vorlesung; hier wird die in den sämtl. Werken von Böcking gegebene zugrunde gelegt.

deren einen oder anderen man 1803 fast auf jeder Seite antrifft, konnte er 1808 fast ganz absehen. Andrerseits aber ist er weit davon entfernt, die Erwartung zu erfüllen, welche man an eine Äußerung von 1803 knüpfen muß, wo er eine kritische Geschichte des spanischen Theaters und eine Charakteristik Calderóns sich für die Zukunft vorbehält. Auch letztere ist, wenigstens nicht in ausreichendem oder befriedigendem Sinne, weder 1809 noch auch später erfolgt[1]). In der Vorrede zu seinen (gedruckten) Vorlesungen entschuldigt er diese stiefmütterliche Behandlung des spanischen Theaters mit dem Mangel an Muße und den Grenzen des Raumes. Da diese Gründe aber für das englische Theater, das er für die Buchausgabe „beinahe ganz neu ausgearbeitet" hat, nicht in Betracht kommen, ist wohl die Erklärung jener Tatsache anderswo zu suchen, wie sich noch zeigen wird. Im übrigen hat er die frühere Arbeit von 1803 der späteren durchaus zugrunde gelegt; es herrscht teilweise wörtliche Übereinstimmung, oder die ganze Abänderung erstreckt sich auf einen einzelnen Ausdruck, nicht selten aus bloßen rhetorischen oder stilistischen Gründen. Nur der Abschnitt über Calderón ist bedeutend erweitert worden, aber eine wesentliche Vertiefung sucht man auch hier bei seinem „erwählten Lieblingsdichter" vergebens.

Schon in der 25. Vorlesung, die den Zyklus der Abhandlungen über das englische Theater eröffnet, stellt er die englische und spanische Bühne nebeneinander. Er beschränkt sich jedoch lediglich auf die positive Seite des Vergleichs, daß beide Völker nämlich ein romantisches Theater in dem besonderen Sinn, den er mit einem solchen verbindet, besessen hätten. Den in Aussicht gestellten

---

[1]) Ähnlich verhält es sich hinsichtlich der „Numancia" des Cervantes. Er verspricht 1803 eine Charakteristik dieser „fast einzigen Erscheinung" für eine spätere Zeit, beschränkt sich aber 1809 darauf, eine 1803 nur flüchtig angedeutete Ähnlichkeit dieses Stückes mit antiken Werken etwas näher auszuführen.

Vergleich zwischen den „zwei einzig großen Dichtern Shakespeare und Calderón“ ist er uns auch jetzt schuldig geblieben, wenn man von den wenigen Bemerkungen in der 25. Vorlesung[1]) absieht.

Weder die einleitenden Erörterungen, in denen Schlegel auf den Reichtum der spanischen Literatur und ihre Bedeutung für andre Völker hinweist, noch auch die ersten beiden Abschnitte über Cervantes und Lope lassen eine Erweiterung der Kenntnisse des Verfassers über das spanische Theater feststellen. Sie sind, von unwesentlichen Erweiterungen und sachlichen Umstellungen abgesehen, denen von 1803 völlig gleich und zeugen von einer nur recht oberflächlichen Orientierung, was für Lope in noch höherem Maße als für Cervantes gilt.

Ein ganz andrer Ton wird aber angeschlagen, sobald die Rede auf Calderón kommt. Dieser scheint Schlegel noch immer „ohne Nebenbuhler, ja selbst ohne einen solchen Mitbewerber, der auch nur in weiter Entfernung die zweite Stelle nach ihm einnehmen könnte, der erste unter allen dramatischen Dichtern der Spanier“ zu sein, eine Äußerung aus dem Aufsatz von 1803, die er allerdings im Wortlaut 1809 nicht mit übernommen hat.

Alles Vorhergehende ist wohl absichtlich dunkel und dürftig gehalten, um dem Folgenden über Calderón als Folie zu dienen und das Licht seines Genies um so heller erstrahlen zu lassen: „Aber nun trat Don Pedro Calderón de la Barca auf . . ., ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat.“

Noch 1803 durfte Schlegel von einer Verkennung des Dichters seinerseits sprechen. Er gesteht, ihn zuerst für einen Manieristen gehalten zu haben, ohne das „Romantisch-Theatralische“ seines Stils zu erkennen und die kühnen Flüge der Poesie bis an die äußerste Grenze des Ersinnlichen zu würdigen. Es scheint zweifelhaft, ob

---

1) S. 163 f. S. auch Vorlesungen II, 60.

nicht die zweite Verkennung, die sich in dem kritiklosen Enthusiasmus seiner Ausführungen kundgibt, die größere ist.

Bei näherer Prüfung stellt es sich heraus, daß sich Schlegel auch in dem Calderón-Abschnitt 1808 inhaltlich ziemlich genau an das gehalten hat, was er schon 1803 niedergeschrieben hatte. Aber von Erweiterungen, Modifikationen und stofflichen Umstellungen ist hier häufiger Gebrauch gemacht. Auch ist der eine oder andre Satz von 1803, der eine gar zu allgemein gehaltene Bewunderung verrät, gestrichen, um bestimmteren Angaben Platz zu machen.

Geschickt stellt Schlegel Calderón seinen beiden, ihm angeblich so weit nachstehenden Zeitgenossen Cervantes und Lope de Vega gegenüber und gibt dann einen zahlenmäßigen Überblick über die reiche Produktivität Calderóns[1]). Aber welcher Gegensatz zwischen dem „Vielschreiber" Lope und Calderón, aus dessen Feder „auch nicht eine verwahrloste Zeile geflossen ist", sondern alles ist „nach sicheren konsequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten, in vollkommener Meisterschaft" ausgearbeitet.

Wenn Schlegel in beiden Abhandlungen hervorhebt, daß Calderón überall das, was seinen Vorgängern für Form galt, wieder zum Stoff gemacht habe, so meint er damit wohl eine Durchgeistigung der Form und Herausbildung letzterer aus dem Stoff, die man dem Schematiker Calderón am wenigsten nachrühmen kann. Da er sich aber an die einmal hergebrachte Form gehalten habe, fänden sich in seinen Stücken zuweilen Wiederholungen in „Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja selbst in einzelnen Spielen der Situation" (die bekanntlich bei Calderón recht zahlreich sind und in seine

[1]) Dabei wußte er anscheinend 1803 noch nichts von dem eigenhändigen Verzeichnis der Stücke des Dichters für den Herzog von Veragua, das er 1809 anführt. Auch Bouterwek weist auf dies Schriftstück hin, meint aber, es enthalte nur ein Verzeichnis der autos, nicht auch der comedias Calderóns, was Schlegel jedoch richtig bemerkt.

Stücke eine gewisse Monotonie tragen), obgleich er „sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von andren borgen zu dürfen". Er habe eben vor allem auf den theatralischen Effekt hingearbeitet, ihn aber aufs höchste zu poetisieren gewußt.

Schlegel gibt dann eine Einteilung der Stücke Calderóns in vier Klassen, doch ohne sich an diese im Verlauf der Besprechung genau zu halten. Er unterscheidet:

1. biblische oder legendäre Schauspiele,
2. historische,
3. mythologisch-phantastische,
4. Intrigenstücke (comedias de capa y espada).

Was die historischen Stücke betrifft, so weiß Schlegel die oft so unhistorische Art der Darstellung des Calderón mit seiner „brennenden Nationalität" zu entschuldigen, der es nicht möglich war, sich in eine andre Sphäre zu versetzen, als höchstens noch in die der spanischen Vorzeit und allenfalls des Südens und des Orients. Die Geschmacklosigkeiten, die dem Dichter unterlaufen, sobald er seine Handlung in ein anderes Milieu, z. B. das klassische Altertum, verlegt, existieren für Schlegel nur in dem Sinn, daß Calderón die griechische Mythologie als „liebliches Märchen", die römische Geschichte aber als „majestätische Hyperbel" erschien, Phrasen, mit denen sich kaum eine bestimmte Vorstellung verbinden läßt, die aber im Verlauf der Abhandlung nicht zu den Seltenheiten gehören und, meist schon 1803 vorhanden, 1809 von dem Verfasser mit besonderer Treue beibehalten worden sind.

So auch bei seinem Versuch, eine Vorstellung von den autos zu vermitteln, die er „gewissermaßen" zu den historischen Stücken zählt und nur von diesen unterschieden durch das allegorische Element und den religiösen Enthusiasmus, „kraft dessen der Dichter das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt". Immerhin hat sich aber sein Begriff

von den autos seit 1803 geklärt. Hier nennt er sie noch in einem Atem mit den religiösen Stücken Calderóns, von denen er einige weniger berühmte Beispiele anführt. 1808 hebt er ausdrücklich hervor, daß die autos „geistliche Aufzüge" seien, die „zur Feier des Fronleichnamfestes bestimmt waren". Er macht auf den großen Wert aufmerksam, den Calderón selbst diesen seinen Stücken beimaß, um derentwillen seine Zeitgenossen ihn auch am meisten bewunderten. Die Schwierigkeit, das Verständnis gerade dieser wichtigen und ganz eigenartigen Gattung von Dramen zu vermitteln, umgeht er dann geflissentlich unter dem ziemlich gesuchten Vorwand, eine Betrachtung ohne vorherige Lektüre solcher Stücke sei doch unzulänglich, und eine Erörterung über die Zulässigkeit der Allegorie[1]) in Dramen gehe über den Rahmen seiner Vorlesung hinaus[2]). Aber auch bezüglich der profanen Dramen könne es nicht seine Absicht sein, eine „auch nur annähernd erschöpfende Charakteristik zu geben", eine Voraussetzung, die wir vollauf bestätigt finden.

Nach Nennung einiger weniger Dichternamen, die einen Platz neben dem Calderóns verdienen, wendet sich Schlegel einer ausführlichen Besprechung des romantischen Schauspiels zu, das auch erst in Calderón den „Gipfel der Vollendung" erreichte[3]). Bei seiner Herleitung aus Romanze und Lied, zu denen später noch die verschiedenen Formen der italienischen Poesie kamen, konnte Schlegel

---

[1]) Wenn Schlegel bei Erwähnung von „La aurora en Copacavana" 1803 meint, das allegorische Element habe Calderón dem Cervantes entlehnt, so hat Schack diesen Irrtum schon berichtigt und festgestellt, daß „zahllose Comödien Lopes und anderer" ebensogut als Vorbild dienen konnten (Gesch. der dram. Lit. u. Kunst in Span. III 142).

[2]) Auf die religiösen Stücke Calderóns kommt er 1808 erst am Schluß zu sprechen.

[3]) Die folgenden Ausführungen Wilhelms entstammen zum großen Teil einem Aufsatz Friedrichs, bei dessen Besprechung darauf zurückzukommen ist.

aus eigener Erfahrung sprechen, da ihm ja all jene Formen von seinen früheren poetischen Versuchen her noch geläufig waren. Überhaupt hat diese ganze historische Erörterung, so skizzenhaft sie auch ist, einiges Verdienst dadurch, daß sie ein anschauliches Bild gibt von der Entwicklung der Hauptbestandteile der spanischen, für Schlegel der romantischen Poesie überhaupt, die er als „Religionsgefühl, biederen Heldenmut, Ehre und Liebe" ganz zutreffend zusammenfaßt. Dasselbe gilt von dem hauptsächlichen Nachweis ihrer Quellen, den so beliebten Ritterromanen, deren poetische Umarbeitung das Volk „einen Widerschein der schon halb verlorenen, welterobernden Größe ihrer Nation" erblicken ließ.

Den Schauspielen Calderóns „in modernen Sitten", in denen er sich auch „durch irgendeinen phantastischen Zauber" über die Lustspiele „im gewöhnlichen Sinn" erhebt, stellt Schlegel die Lustspiele Shakespeares gegenüber. Erstere zeigen ihm den Vorzug, daß der romantische Schauplatz nicht, wie bei Shakespeare, erst aus entfernten südlichen Gegenden herbeigeholt werden muß, sondern für Spanien der gegebene, nur idealisiert natürlich, sei. Er läßt außer acht, daß uns bei Shakespeare dieser Schauplatz niemals befremdet, da er ganz anders als der spanische Dichter versteht, die Charaktere mit ihrem Milieu in Einklang zu bringen, ohne uns irgendwelche Unstimmigkeiten merken zu lassen.

Mehr können wir Schlegel beipflichten, wenn er, was die Motivierung in diesen Stücken anlangt, Calderón vor den mehr mit „unsittlichen Mitteln" in ihren Lustspielen arbeitenden Alten den Vorzug gibt.

Unter den fast immer wiederkehrenden Motiven der Ehre, Liebe und Eifersucht hebt er das erstgenannte als interessantestes Problem der Calderónschen Poesie besonders hervor. Aber sein Drang zur Idealisierung läßt ihn auch hier zu weit gehen. Wohl gibt Schlegel zu, daß dies Prinzip der Ehre oft entstellt erscheine,

immer will er aber noch „das Schattenbild einer erhabenen Idee“ darin erkennen. Doch gerade letzteres will uns oft nicht gelingen, man denke beispielsweise nur an die rein äußerliche Auffassung, die diesem Begriff in „El pintor de su deshonra“ zugrunde liegt.

Was die Eifersucht angeht, deren edlen Charakter Schlegel dadurch dokumentiert, daß sie nicht, wie beim Morgenländer, sich nur „auf den Besitz, sondern auf die leisesten Regungen des Herzens“ richte, so ist dagegen einzuwenden, daß auch hier nicht selten der wahre Grund bloße Eitelkeit ist, die aus einem falschen Ehrgefühl entspringt und eine bis aufs äußerste gesteigerte Rachsucht zur Folge hat, wie z. B. in „A secreto agravio secreta venganza“.

Wie denn der Konflikt zwischen Liebe und Ehre in zahlreichen Stücken bald einen glücklichen, bald einen tragischen Ausgang herbeiführt, ist auch von Schlegel sehr richtig nachgewiesen.

Als Nebenart der comedias de capa y espada sind Schlegel auch die comedias de figurón bekannt, denen eine karikierende Tendenz zugrunde liegt.

Bei dieser Gelegenheit läßt Schlegel durchblicken, daß auch ihm die Schwäche Calderóns in der Charakteristik und wirklich psychologischen Charakterentwicklung seiner Personen wohl bewußt war. Aber um nur ja nicht den geringsten Schatten auf das glänzende Bild seines Lieblings fallen zu lassen, sucht er diesen Fehler dadurch zu bemänteln, daß er ihn der ganzen Nation in die Schuhe schiebt, „welcher rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug lassen“.

Schon bei Besprechung der „opernartigen fiestas“ hebt Schlegel den Flug der dichterischen Phantasie hervor. Aber die höchsten Register seiner Begeisterung läßt er bei der Schilderung des religiösen Dichters Calderón spielen. Er hat inzwischen „El príncipe constante“ kennengelernt, und dieses Trauerspiel hat er wohl haupt-

sächlich bei seinen weiteren Ausführungen vor Augen. Auch die Anspielung auf das Sonett von den Sternen und Blumen weist darauf hin. Schlegel erweckt da die ganz falsche Vorstellung, daß Calderóns dichterische Bedeutung vor allem auf dem Gebiet des religiösen Dramas liege. Von „El príncipe constante", der allerdings zu seinen schönsten Schöpfungen gehört, abgesehen, sind jedoch gerade die religiösen Stücke nicht unter seine besten Leistungen zu zählen.

Mit Calderóns Tod hört für Schlegel eigentlich die spanische Poesie auf. Zuerst noch Nachklänge dieses großen Dichters, dann „läßt sich eine große Unfruchtbarkeit spüren". Sich noch weiterhin etwas näher über das Vorhandensein und die Art des literarischen Lebens in Spanien zu orientieren, hat er gar nicht für der Mühe wert gehalten, ebensowenig wie für die Zeit vor Calderón. Er entschuldigt sich in dem Aufsatz von 1803 selbst wegen dieses Mangels: „Es ist schwer, wenn man sich einen solchen Lieblingsdichter erwählt hat, nicht alles andre darüber zu vergessen."

Nur schade, daß auch seinem Studium Calderóns, auf den doch, wie er selbst sagt, seine „Hauptbemühung" gerichtet war, eine weitere Fortsetzung und Vertiefung versagt blieb.

Der Erfolg von Schlegels Vorlesungen war außerordentlich groß, und sein Ruhm verbreitete sich über ganz Europa. Überall wurden Übersetzungen des 1809 im Druck erschienenen Werkes veranstaltet. Dieses hat auch bis heute noch seinen Wert behalten.

Zu seiner schnellen Verbreitung trug nicht wenig die lobende und ausführliche Erwähnung bei, die Mad. de Staël 1809 in ihrem Buch „De l'Allemagne" davon machte. Ihre Äußerungen fielen um so mehr ins Gewicht, als sie den Eindruck einer Augenzeugin wiedergaben. Sie hebt besonders hervor, daß Schlegel nicht eine bloße Nomenklatur gegeben habe, sondern in den Geist einer jeden Literatur eingedrungen sei; auf wenigen Seiten finde man die Arbeit eines ganzen Lebens vereinigt. Als größtes Verdienst, neben allen andren,

erkennt sie mit Recht an, daß Schlegel verstanden habe, seinen Zuhörern Begeisterung einzuflößen für die großen Geister, die er bewunderte. Die Rezensentin verfällt dann bei der Erwähnung Calderóns selbst in den pathetischen Stil Schlegels, ein gewiß recht deutliches Zeichen für den großen Eindruck, den des Freundes Rednergabe auf sie gemacht hatte.

Mit seiner Calderón-Vorlesung hatte Schlegel ein Samenkorn gelegt, das ebenso reiche wie verschiedenartige Früchte trug. Aber er selbst tat nichts, die Begeisterung, die er einmal angefacht hatte, in rechte Bahnen zu lenken dadurch, daß er sie auf ein richtiges und eindringendes Verständnis des gepriesenen Dichters zurückführte. Nicht nur seine hingebungsvolle Tätigkeit zum Ruhme Calderóns hatte (eigentlich schon seit 1804) aufgehört, auch sein Interesse für ihn erlosch. 1811, nach der erfolgreichen Aufführung des „Standhaften Prinzen", sehen wir es noch einmal aufflackern, aber dann gestaltete sich sein Leben auch weiterhin so wechselvoll und unruhig, daß es ihn immer mehr den alten romantischen Neigungen entfremdete, bis diese schließlich ganz der Vergangenheit angehörten. Als er 1827 in Berlin seine Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste hielt, war von dem Geist der Romantik nichts mehr in ihnen zu spüren, und auch sonst blieben sie weit hinter seinen früheren zurück. 1828 erfolgte die förmliche Absage nicht nur an die Romantik, sondern auch an den treuesten Gefährten und Mitarbeiter seiner romantischen Bestrebungen, an seinen Bruder Friedrich. Den unmittelbaren Anlaß bildete ein Artikel einer französischen Zeitschrift, in dem August Wilhelm Schlegel „à moitié catholique" genannt wurde. Ob diese Bezeichnung auf seine frühere romantische Lebensperiode bezogen, so ganz unzutreffend war, steht dahin[1]). Die Neigung zu Mystik und Katho-

[1]) Ließ sich doch noch 1884 Aureliano J. Pereira in seinem Aufsatz „Calderón y Shakespeare" in der „Revista de España", S. 220, dazu verleiten,

lizismus ist bekanntlich ein Grundzug der Romantik und wurde bei dem älteren Schlegel wohl hauptsächlich durch den Einfluß der Mad. de Staël paralysiert. Jetzt glaubt er, sich energisch dagegen verwahren zu müssen. Er blickt auf seine früheren Neigungen zurück und gesteht u. a.: „Große Dichter, deren begeisterte Darstellungen den katholischen Glauben verherrlichen, einen Dante, einen Calderón, habe ich bewundert und geliebt, ich liebe und bewundere sie noch.[1])." Aber es ist nicht mehr die alte, bedingungslose Liebe zu Calderón, im Gegenteil, wenn er früher zu weit ging in der Bewunderung, so überschreitet er jetzt die Grenzen der Billigkeit in seinen weiteren Ausführungen[2]). Und das anknüpfend an ein Stück (La aurora en Copacavana), das er noch 1803 mit unter denen aufzählte, derentwegen er den religiösen Dichter Calderón am meisten bewunderte[3]). Und wenn er letzteren jetzt einen „wissenschaftlich unterrichteten, gesellschaftlich gebildeten Spanier" nennt, wie kühl abschätzend klingt das gegen früher, wo ihm kein Epitheton hoch genug war, die Bedeutung des „einzig großen Dichters" gebührend auszudrücken.

Da ist es nicht verwunderlich, wenn Gries vergeblich auf ein Wort der Anerkennung von seiten des berühmten Bonner Universitätsprofessors wartete, nachdem er ihm 1829 seine Calderón-Übersetzung zur Begutachtung übersandt hatte. „Scheinen ihm meine Bestrebungen aller Teilnahme so ganz unwürdig?"[4]), so konnte er mit

---

Schlegel für einen wirklichen Katholiken zu halten. S. auch Schlegels eignes Zeugnis in einem Brief an eine französische Dame von 1838 bei Eichendorff, „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands", Paderborn 1857, S. 34.

[1]) „Berichtigung einiger Mißdeutungen", 1828. Sämtl. Werke, ed. Böcking Bd. VIII, S. 220.

[2]) ebenda.

[3]) S. über das Stück auch seine Äußerung in den Vorlesungen II, 18.

[4]) Gries an Tieck vom 29. Mai 1829. Bei Holtei, Briefe an Ludw. Tieck, I, 261.

Recht fragen im Hinblick auf das Verhalten Schlegels, in dem er früher seinen „gefährlichsten Nebenbuhler“[1]) gesehen hatte. Das einzige, was Schlegel an seinem Calderón-Werk noch freute, war, daß es in nicht geringem Grade beigetragen hatte zu seinem Ruhm, in dem er sich jetzt sonnte und für dessen Vergrößerung er noch unermüdlich tätig war[2]).

Zu bedauern ist bei diesem Verlauf, den die Beziehungen Schlegels zu Calderón nahmen, nur, daß der Umschlag bei ihm nicht erfolgte als Frucht eines vertieften Studiums, das ihm eine solche ungünstigere Beurteilung hätte vermitteln können, wie es z. B. bei Tieck der Fall war, sondern lediglich infolge eines rein persönlichen Gesinnungswechsels, der mit einer objektiven Bewertung Calderóns nichts zu tun hatte.

Wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich ist, hat sich Schlegels Beschäftigung mit Calderón nur über einen verhältnismäßig kurzen Zeitabschnitt, etwa die Jahre 1800 bis 1809, erstreckt, und auch von dieser Zeit waren es nur die drei Jahre von 1802 bis Anfang 1804, in denen sein überwiegendes Interesse auf Calderón gerichtet war[3]). Selbst einen Schülerkreis, den er wohl spanische Sprache und Literatur lehrte, scheint er im Winter 1802/03 in Berlin um sich

---

[1]) Aus dem Leben von J. D. Gries a. a. O.

[2]) Brief Schlegels an Ludw. Tieck. Bei Holtei, Briefe an L. Tieck III, 301.

[3]) Zeugnis von seiner intensiven Tätigkeit am Calderón während dieser Zeit legen folgende Briefstellen ab: an Goethe vom 11. Sept. 1802 (Goethe u. die Romantik, I, 137) „Ich habe den Calderón seit etwa einem Jahr viel studiert.“ Und an Tieck vom 20. Sept. 1802 (Holtei, Briefe an L. Tieck III, 274) „Ich habe diesen Sommer noch viel Calderón gelesen und studiert.“ Auch an Sophie Bernhardi, bei Holtei, 300 Briefe aus zwei Jahrh. III, 164.

Siehe auch sein Gedicht „An Friedrich Schlegel“ vom Herbst 1802 „. . . . . Hält auf Hispaniens Fluren — An Manzanares Ufer — Mein Calderón mich fest.“

versammelt zu haben[1]), und Friedrich, der sich damals in Paris aufhielt, fand dort Gelegenheit, dem Bruder spanische Bücher zu verschaffen[2]). Allerdings reichte ein so kurzer Zeitraum nicht aus, daß Wilhelm sich eine spanische Bibliothek hätte sammeln können, wie etwa die Ludwig Tiecks, die allmählich auf gegen 1000 Bände oder mehr anwuchs.

Bei solcher Episodenhaftigkeit seines Interesses ist es auch nicht zu verwundern, daß sich nur geringfügige Niederschläge seiner spanischen Studien in seinen eigenen dichterischen Arbeiten feststellen lassen.

Von seinen Romanzen abgesehen, zieht er italienische Versmaße den spezifisch spanischen vor. Doch einzelne poetische Bilder erinnern stark an Calderón, so die vier letzten Verszeilen des in Oktaven verfaßten Gedichts „An die südlichen Dichter, deren Lieder ich übersetzt hatte“[3]) vom Jahre 1803, die vierte Strophe von dem seinem in Paris weilenden Bruder gewidmeten Gedicht „An Friedrich Schlegel“[4]) (1802) und auch das „An den Dichter des Lacrimas“[5]), Wilhelm von Schütz, gerichtete Sonett steht unter dem Einfluß der bilderreichen Poesie des spanischen Dichters. Das zuletzt erwähnte Gedicht stellte Schlegel dem „Lacrimas“ von Schütz voran, einem Drama, das eine gänzlich verfehlte, auf krassem Mißverständnis Calderóns beruhende Nachahmung dieses Dichters darstellt. Dessenungeachtet übernahm Schlegel 1803 die Herausgabe dieses Machwerks, über das er dann drei Jahre später ein schonungslos absprechendes Urteil fällte[6]).

---

[1]) Brief an Tieck bei Holtei III, 293.

[2]) Briefe Friedrichs an Wilhelm vom 25. Januar und vom 26. Novbr. 1803. Bei Walzel 505 und 524.

[3]) Aug. Wilh. Schlegels poetische Werke, Heidelberg 1811, 2 Bde. I, 156.

[4]) Ebenda. 218.

[5]) Ebenda. 329.

[6]) In dem oft zitierten Brief an Fouqué von 1806.

Das Sonett „An Calderón“[1]) zeigt ihn vollständig im Bann seines damaligen Lieblingsdichters. Indessen ließ er sich doch nicht zu der phrasenhaften Überschwenglichkeit fortreißen, mit der sein Bruder Friedrich seiner Bewunderung für Calderón Ausdruck gab[2]).

Auch die beiden Glossen Wilhelm Schlegels über die Verse Tiecks „Liebe denkt in süßen Tönen . . .“[3]) vom Herbst 1802 gehen wohl auf unmittelbaren Einfluß von Calderóns „El mayor encanto amor“ zurück, an dessen Übersetzung er um diese Zeit gerade arbeitete[4]). Im zweiten Aufzug dieses Stückes[5]) fand er sein Vorbild, das er in derselben spanischen Strophenform, in décimas, und zwar in genau derselben Reimverschlingung, wie sie Calderón an dieser Stelle hat, nachahmte. Auch in Ausdrucksweise, in poetischen Bildern und im Kolorit finden wir den Charakter der Calderónschen Poesie wiedergegeben.

Schlegel selbst hat über seine Verdienste um Calderón nie anders als mit der größten Bescheidenheit gedacht. Die Unzulänglichkeit seines Wissens und Tuns ist ihm stets bewußt gewesen[6]), und immer lag seinem Wirken für die verschiedenen Meister der Dichtkunst ein edler Gesichtspunkt zugrunde. Diese seine Gesinnung beleuchten am besten seine eigenen Äußerungen in der Einleitung zu seinen Vorlesungen in Berlin im Jahre 1803. Er sagt da: „Wer mich näher kennt, weiß, daß ich für meine eigenen Hervor-

---

[1]) Poet. Werke I, 331. S. auch Plitt I, 450.

[2]) S. dessen Sonett „Calderón“. Sämtl. Werke IX, 35.

[3]) Poet. Werke I, 151. S. auch Holtei, Briefe an L. Tieck III 277.

[4]) S. o. S. 7.

[5]) Bei Ha I, S. 399.

[6]) S. Brief an Tieck bei Holtei III, S. 276, u. an Goethe in „Goethe u. die Romant.“ I, S. 137.

bringungen gar keine Ansprüche mache, daß, wenn ich mir einiges Verdienst zuschreiben darf, es darin besteht, von der tiefsten Verehrung der großen Schöpfer und Meister durchdrungen zu sein, dann und wann zuerst das Rechte gefunden und zu seiner allgemeinen Anerkennung beigetragen zu haben."

Wenn er sich selbst Goethe gegenüber als „ersten Missionar Calderóns in Deutschland"[1]) bezeichnete, so hat er sich diesen Ehrentitel mit vollem Recht beigelegt, umfaßt er doch zugleich alle Schwächen und Schattenseiten, die an dem Vorgehen eines Missionars, der für seine Ideen Propaganda macht, zu haften pflegen.

---

[1]) „Goethe und die Romantik" I, 175. (Brief vom 15. März 1811.)

Lebenslauf.

Ich, Elisabeth Münnig, wurde am 23. September 1879 zu Rehhorst, Prov. Brandenburg, geboren. Ich besuchte zuerst die höhere Schule für Mädchen in Leipzig und darauf das Lehrerinnenseminar in Halberstadt, wo ich Ostern 1899 die Prüfung als Lehrerin an höheren Mädchenschulen ablegte. Oktober 1906 bezog ich, zunächst als Gastzuhörerin, die Universität Berlin, um deutsche Philologie, Geschichte und Philosophie zu studieren. Die Reifeprüfung bestand ich Michaelis 1910 als Extraneerin am Andreas-Realgymnasium in Berlin. Ich setzte dann mein Studium in Straßburg (1 Sem.) und München (2 Sem.) fort. Ich besuchte u. a. die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Erich Schmidt, Dietrich Schäfer, Paulsen in Berlin, Henning in Straßburg, Muncker und Paul in München. Den genannten Herren, vor allem Herrn Geheimrat Erich Schmidt und Herrn Professor Muncker, bin ich für die Förderung in meinem Studium zu besonderem Dank verpflichtet.